LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE MESURÉE : L'ORGANUM FLEURI DE NOTRE-DAME DE PARIS

Par Emmanuel Roy

Nous avons déjà abordé, dans un numéro précédent, la musique polyphonique qui résonnait dans le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Nous y retournerons aujourd'hui pour assister à la naissance de la musique mesurée. Mais d'abord, remontons au commencement de la polyphonie.

L'ORGANUM DU IX^E^ AU XII^E^ SIÈCLE

Durant les premiers siècles du Moyen-âge, le chant dans les églises et les monastères d'Europe est monodique : il ne consiste qu'en une seule mélodie chantée à l'unisson, et sans accompagnement, par l'ensemble des chantres ecclésiastiques. C'est le chant grégorien ou plain-chant (cantus planus). Il faut attendre la fin du IXe siècle pour voir apparaître le premier témoin connu d'une pratique chorale polyphonique, à savoir : le Musica enchiriadis, ou Manuel de musique, que l'on doit sans doute à la plume de l'abbé bénédictin Hoger de Werden. Avant d'aller plus loin, il importe de préciser que la polyphonie, même à son âge d'or, ne supplantera jamais complètement la monodie, le plain-chant ayant toujours constitué l'essentiel du service religieux. Pour en revenir au Musica enchiriadis, son auteur y enseigne une méthode simple et facile d'embellir ou rehausser le plain-chant lors des fêtes les plus solennelles de l'année liturgique (Noël, Pâques, Assomption de la vierge Marie, etc.). Il suffit qu'un chantre entonne le plain-chant tel que noté dans le livre de chœur, et qu'un autre chantre lui adjoigne une contre-mélodie obtenue en chantant en même temps le même plain-chant, mais en le transposant mentalement à la quarte ou à la quinte inférieure, c'est-à-dire trois ou quatre notes plus bas. Il en résulte un type de musique polyphonique appelé organum parallèle : organum (pl. organa) parce que les voix qui chantent en harmonie évoquent la sonorité de l'orgue, et parallèle parce que la mélodie ajoutée n'est rien de plus qu'une doublure parallèle du plain-chant (fig. 1). Puisque la mélodie de plain-chant sert de fondement à l'improvisation ou à la composition, elle est dite « voix principale » (vox principalis) ; la contre-mélodie, celle qui crée l'organum, est pour sa part dite « voix organale » (vox organalis) (dans la fig. 1, les désignations « principalis » et « organalis » sont abrégées en « pr. » et « or. »).

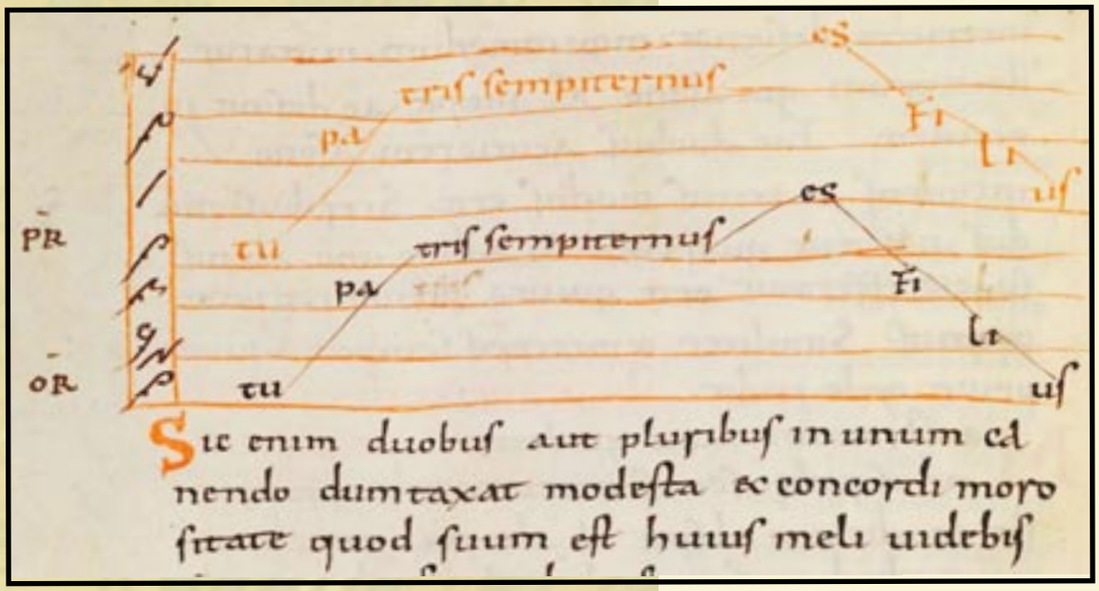

Fig. 1 – Extrait du Musica enchiriadis (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Var. 1, [copie du Xe s.], f. 53v). Le texte chanté « Tu patris sempiternus es filius » est noté deux fois, à des hauteurs musicales différentes qui se déduisent des signes de gauche arrangés en colonne. À cette époque, la portée musicale n'est pas encore inventée, mais le système de notation utilisé, dans lequel chaque interligne représente une hauteur de note, montre clairement que la contre-mélodie se borne à suivre le plain-chant à la quarte inférieure (trois interlignes plus bas).

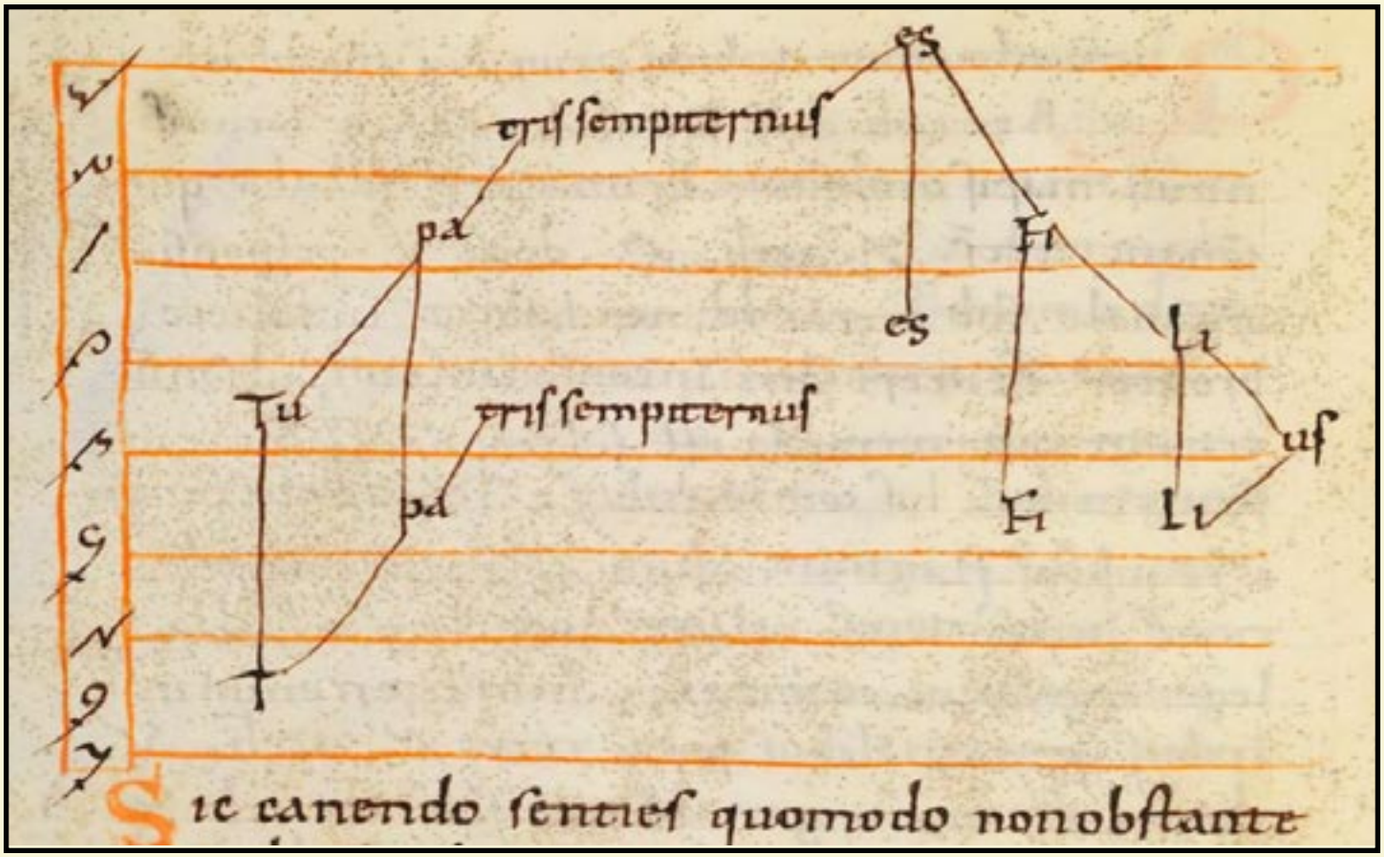

Fig. 2 – Extrait du Musica enchiriadis (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Var. 1, [copie du Xe s.], f. 58v). Les mots « Tu patris sempiternus es » sont chantés en quartes parallèles. Un mouvement oblique apparaît sur la syllabe « li » de « filius » du fait que la voix organale reste immobile sur la même note, et les deux voix se rejoignent à l'unisson, par mouvement contraire, sur la dernière syllabe.

Bientôt, au strict mouvement parallèle des voix vont s'ajouter les mouvements oblique et contraire. Le premier s'obtient lorsqu'une des deux voix reste immobile, le second lorsqu'une voix monte alors que l'autre descend (fig. 2 ; de façon à se faire une idée de la sonorité de ces organa, le lecteur peut entendre l'organum Rex caeli domine, aussi tiré du Musica enchiriadis, à l'adresse suivante <http://www.youtube.com/watch?v=HtbO4ub-G3Y>). Cependant, quels que soient les types de mouvements mélodiques employés, la texture sonore n'en demeure pas moins « note contre note », la voix organale ne faisant entendre qu'une seule note contre chacune de celles de la voix principale. Une phase plus avancée du développement de l'organum se voit dans les manuscrits de musique produits dans le duché d'Aquitaine aux XIe et XIIe siècles, notamment ceux de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, un important foyer de création artistique. Dans la polyphonie aquitaine, la voix principale est maintenant la plus grave, une façon de faire qui sera d'ailleurs préconisée par le théoricien Jehan de Saint-Gall, vers 1100, dans son traité De Musica. De plus, chacune des notes de la voix principale est le plus souvent allongée, et ce afin de permettre à la voix organale de chanter non plus une seule, mais plusieurs notes contre une. Il ne s'agit plus, ici, de l'organum parallèle note contre note, mais d'un genre nouveau et plus orné appelé organum fleuri ou mélismatique (un mélisme étant une suite de notes chantée sur une seule syllabe). Cela montre bien à quel point la voix organale a, au fil des siècles, progressivement gagné en liberté : de simple doublure du plain-chant qu'elle était à ses débuts, elle s'affranchit d'abord de l'exclusivité du mouvement parallèle au profit des mouvements contraire et oblique, puis du procédé d'harmonisation mécanique note contre note au profit d'une texture « fleurie » (fig. 3 ; un bon exemple d'organum fleuri peut s'entendre ici <http://www.youtube.com/watch?v=VM3YBOFWZ4c>).

Fig. 3 – Extrait d'un processionnal de Saint-Martial de Limoges (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1120, [XIe s.], f. 105r). Puisque la voix principale est le plain-chant « Benedicamus domino », bien connu des chantres de cette abbaye, qui pouvaient le chanter par cœur, il n'était pas nécessaire de le noter ; c'est pourquoi le copiste n'a écrit que le texte. Quoi qu'il en soit, on voit bien que, sur chacune des syllabes de la voix principale (donc sur chacune de ses notes implicites), la voix organale fait entendre un mélisme plus ou moins long ; cela est particulièrement évident sur la syllabe « do » de « domino ». Chacune des notes du plain-chant doit donc être tenue assez longtemps pour permettre les mélismes de la voix organale.

Dans l'organum fleuri, comme dans l'organum note contre note, la musique n'est jamais précisément mesurée. Car si la hauteur des sons peut être montrée au moyen de lignes, d'interlignes et d'autres symboles, aucune représentation graphique n'a encore été imaginée pour indiquer leur durée. Dans le plain-chant monodique, toutes les notes de la mélodie ont une durée à peu près égale, les seules variations tenant au fait que les chantres de l'époque respectent la prosodie de la langue latine, avec ses syllabes de durées différentes. Le rythme de la mélodie est donc assez libre et généré en partie par le rythme déclamatoire des mots. Il est logique de retrouver le même principe dans la voix organale des organa note contre note, elle qui ne fait que suivre la mélodie de plain-chant qu'elle agrémente. Mais la situation est différente dans les organa fleuris, où les syllabes du texte sont beaucoup plus espacées l'une de l'autre, et où il est par conséquent impossible de respecter la bonne prosodie latine. La voix organale y est donc chantée en notes à peu près égales et dont la durée choisie varie d'un chantre à l'autre, tandis que le soliste qui chante la voix principale doit, lui, tenir sa note aussi longtemps que dure le mélisme de son compagnon. À la fin du mélisme, les deux voix doivent se rencontrer sur une consonance parfaite (unisson, quarte, quinte ou octave), laquelle devient le point de départ d'un nouveau passage mélismatique sur une nouvelle syllabe du texte. Mais cette musique n'étant pas mesurée de façon stricte, les chantres doivent constamment se regarder et se faire signe de façon à ce que chaque changement de note à la voix principale forme, à ce moment précis, une consonance parfaite avec la note de la voix organale. Cet état des choses va changer dans la seconde moitié du XII[e] siècle, du moins dans certaines sections des organa composés par les musiciens attachés à la cathédrale Notre-Dame de Paris.

LA CLAUSULE EN DÉCHANT

Nous avons déjà rencontré maître Léonin, un chantre compositeur admiré de son vivant et loué longtemps après sa mort. Pour les cérémonies de la cathédrale Notre-Dame de Paris (fig. 4), Léonin compose son célèbre Magnus liber organi, une collection de près de cent organa fleuris à deux voix. Stylistiquement parlant, ceux-ci sont, de façon générale, similaires à ceux de Saint-Martial de Limoges. Son organum fleuri Viderunt omnes, qui embellit le Graduel grégorien de la messe de Noël, servira d'exemple : on y retrouve encore une voix organale mélismatique qui s'appuie sur les longues notes tenues de la voix principale (fig. 5 ; <http://www.youtube .com/watch?v=6mYfzf5O8QY>, à 8:06). Mais Léonin y intègre quelque chose de tout à fait original et novateur, qu'on peut voir en examinant attentivement le dernier système, c'est-à-dire le dernier ensemble de deux portées de la page, sous la lettrine historiée. On constate que, sur la syllabe « om » du mot « omnes », la voix principale se met soudainement à bouger plus rapidement, presqu'à la même vitesse que la voix organale. Il en résulte un court passage en déchant, un nouveau type d'écriture caractérisé par sa texture presque note contre note et qui rappelle, de ce fait, les premiers organa du IX[e] siècle. Un tel passage en déchant est appelé clausule, et les organa fleuris de Léonin et ses collègues comportent tous plusieurs clausules en déchant de la sorte. Celles-ci donnent plus de variété aux organa en faisant entendre, à l'intérieur d'une même œuvre, tantôt des passages écrits dans l'ancien style fleuri hérité de la tradition aquitaine, tantôt des sections contrastantes écrites dans le nouveau style gothique du déchant (dans l'organum fleuri Viderunt omnes, la courte clausule sur la syllabe « om » débute à 8:55 et se termine à 9:06). Non seulement cela, pour permettre aux deux voix de bouger à peu près à la même vitesse, les notes

Fig. 4 – Extrait du « Plan de la ville, cité, université et fauxbourgs de Paris » de Mathieu Mérian (Paris, Nicolas de Mathonière, 1615). La cathédrale Notre-Dame domine l'île de la Cité.

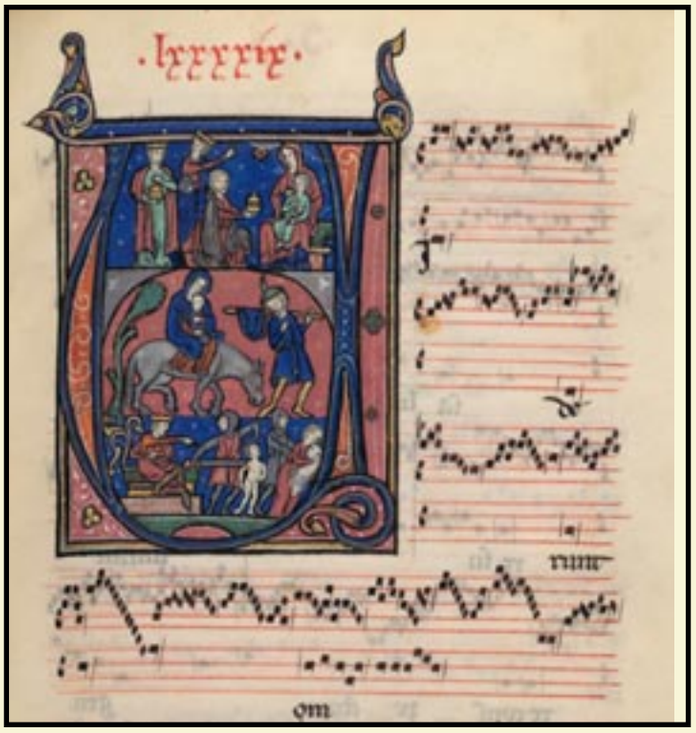

Fig. 5 – Extrait de l'organum Viderunt omnes de Léonin (Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ms. Pluteus 29.1, [copie du XIIIe s.], f. 99r). Les deux voix ont chacune leur propre portée : celle de la voix organale mélismatique a cinq lignes, celle de la voix principale quatre lignes. Les syllabes « Vi », « de », « runt » et « om » apparaissent toujours sous la voix principale.

qui composent les clausules sont maintenant entièrement mesurées. Du point de vue de la graphie, la forme des notes demeure celle des neumes carrés qui n'expriment aucunement la durée des sons (contrairement aux ronde, blanche, noire, croche, etc., qui viendront un peu plus tard). Pour déduire le rythme de chacune des notes, les chantres doivent plutôt apprendre un nouveau système de notation : la notation modale.

LES MODES RYTHMIQUES DE LA NOTATION MODALE

De façon à noter précisément, dans leurs organa fleuris, le rythme des notes des clausules contrastantes, les compositeurs de Notre-Dame de Paris empruntent des concepts et une terminologie qui étaient déjà utilisés pour l'analyse de la poésie et de ses structures rythmiques. D'ailleurs, maitre Léonin était lui-même un poète d'une grande qualité. De là, ils élaborent six modes rythmiques dont chacun s'inspire d'un mètre poétique ou, en d'autres mots, d'une succession codifiée de syllabes longues et brèves :

Mode rythmique	Mètre poétique équivalent	Rythme (1 longue = 2 brèves)
1	trochaïque	longue-brève
2	iambe	brève-longue
3	dactylique	longue-brève-brève
4	anapeste	brève-brève-longue
5	spondée	longue-longue
6	tribraque	brève-brève-brève

Une fois ce système élaboré, il faut ensuite imaginer une façon simple d'indiquer aux chantres le mode rythmique prévalant d'une clausule donnée. Pour ce faire, Léonin et ses collègues ont recours à des ligatures – c'est-à-dire des regroupements de notes par deux, par trois ou par quatre –, mais aussi parfois à des notes isolées. Ces regroupements sont ensuite combinés selon six façons spécifiques différentes. Par exemple, une ligature de trois notes suivie par des ligatures de deux notes indique le 1er mode, tandis qu'un passage fait de ligatures de deux notes et se terminant par une ligature de trois notes indique le 2e mode. Les six modes rythmiques se présentent somme suit :

Mode rythmique	Séquence de ligatures	Rythme (1 longue = 2 brèves)
1	3, 2, 2…	longue-brève
2	2, 2… 3	brève-longue
3	1, 3, 3…	longue-brève-brève
4	3, 3… 1	brève-brève-longue
5	3, 3, 3…	longue-longue
6	4, 3, 3…	brève-brève-brève

Si l'on revient à la clausule de Léonin déjà examinée (fig. 5), on distingue aisément, à la voix organale, un premier groupe de 3 notes suivi de deux groupes de deux notes superposées et reliées entre elles par une hampe verticale. Ces seules premières notes, par leur regroupement précis selon l'un des modèles établis, indiquent clairement au chantre qu'il doit chanter ce passage en 1er mode, c'est-à-dire en chantant en alternance une note longue puis une note brève, et ce durant toute la clausule. Quant à la voix principale, chacune de ses notes dure l'équivalent d'une longue + une brève.

Dans l'histoire de la musique savante occidentale, il s'agit là d'une avancée monumentale. De même que les maîtres bâtisseurs du XIIe siècle ont pu, par la force de leur esprit, élever de grandes cathédrales gothiques jusqu'au ciel, de même les maîtres musiciens contemporains ont pu faire ce qu'aucune autre culture n'avait été en mesure de faire avant eux. Pour la toute première fois de l'histoire, les chantres compositeurs disposaient d'un système de notation capable de rendre compte à la fois de la hauteur et de la durée des sons musicaux. La voie était maintenant ouverte pour les expérimentations rythmiques de tous genres, lesquelles mèneront, aux XIIIe et XIVe siècles, aux innovations mensuralistes de Franco de Cologne, Jehan des Murs et Philippe de Vitry, ainsi qu'aux complexités rythmiques de l'Ars subtilior, inégalées jusqu'au XXe siècle.